

# نحو بديل تأويلي لنقد الشعر

آمنه بلعللى  
جامعة -تيزي وزو-

## مقدمة:

هل يمكن للتأويل أن يكون بديلا للنقد ونهاية له، وتجاوزا للمناهج التي سادت من بداية القرن العشرين، وهل يمكن أن يعاد من خلاله بناء العلاقة بين النص والقارئ فنرجع إلى نقطة البداية (الذات) التي تمنحنا إمكانية التساؤل حول ما أفرزه النقد الغربي من علم ومناهج، وما بلورته الحداثة الغربية من مفاهيم وتصورات أوصلت الإبداع والنقد إلى حالة شبه عدمية صبغت الوعي الغربي برؤيات مختلفة من وضعية وتجريبية ونفسية، نزعات تداخلت وتجادبت وتباعدت فتقاسمت شلو النقد والأدب وتحول الشعر إلى وسيط لتجسيدها، وهل يمكن للتأويل أن يعيد الاعتبار إلى الشعر بصفته تجربة حية في الشعور، في عالم أشبه بقصدية هوسيرل Husserl الذي يؤكد "الإحالة المتبادلة بين الذات والموضوع، بين صورة الشعور ومضمونه (...) من أجل رفع العالم من مستوى المادة إلى مستوى الشعور، وإنزال الذات من مستوى القوالب الفارغة إلى عالم الحياة والتحول من السكون إلى الحركة ومن السلب إلى الإيجاب ومن الاستقبال إلى الإرسال ومن الأخذ إلى العطاء"<sup>1</sup> فيتكون إحساس داخلي بالشعر، والعودة إلى الشعر ذاته ويكون هو الهدف والغاية لا المنهج، الذي أغرق الشعر في صورية البنيوي ووضعية الاجتماعي وبرائن السيكونفزيقا، دون أن يكون هناك تفاعل شعاع الداخل والخارج، ليس برد أحدهما إلى الآخر مثلما عكفت عليه النظريات والمناهج المختلفة في دراسة الشعر ولكن بإدراك العلاقة بينهما فيحل الإحساس بالشعر بدل نقده ويكتشف باعتباره تجربة حية في الشعور لا موضوعا خارجه.

هذه تساؤلات عنت لي وأنا أسترجع مسيرة النقد العربي المعاصر الذي تنازعت مناهجه المختلفة الشعر، وكانت تتغير وتتناقض أحيانا، لكن نسغا ظل قائما وثابتا في عمق هذا الاختلاف يؤكد على ضرورة اعتبار الشعر نسقا معقدا وتجربة لا يستطيع أن

يحاط بها إلا بواسطة فعالية في مستوى هذا التعقد هي **فعالية فقه الإحساس** وفقه آليات فعالية الإحساس هذه عندما تنتشعب وتتكاثر بواسطة اللغة ويكون **التأويل** من صميم بنية الشعر القائمة أيضا على التشعب والتكوثر والانتساع.

إن هذه الفعالية، وهي جوهر التأويل، جعلت النقد وفي حالاته العلمية الصارمة لا يركن إلى الثبات، حتى إن أوعزنا التغير ظاهريا إلى تطور المعارف والعلوم والذي سمّي بمرحلة **الحداثة** وإلى تغير عجزوا عن تسميته فوصف بما **بعد الحداثة**، ولذلك سنقف في هذه الورقة على مسار التأويل من الإقصاء إلى المطالبة به، من خلال أهم الممارسات النقدية المعاصرة للشعر العربي وما ادّعاه أصحابها من نزوع إلى العلمية والمنهجية والتوصل بطرائق الغرب معنّدين بهذا التقليد أنهم يتجاوزون التقليد إلى التجديد والتحديث، دون أن يتفطنوا إلى ما في هذا النهج من مخاطر النظرة التجزيئية والنفاضلية، والتي جرّت النقاد إلى ضرب من التعارض بين التصورات النظرية وبين التطبيق، وإلى التناقض الحاصل عن استعمال آليات ميسّسة فرضتها إيديولوجية الحداثة في الفكر والأدب.

شغل الشعر النقاد منذ القدم، وتعاملوا معه بوسائل مختلفة غلب عليها الاشتغال بمضامين الشعر دون إهمال الآليات التي تنشئ الشعر وتبلّغ بها تلك المضامين، فكان الهدف الأساس هو محاصرة المعنى ولذلك ربطوه بسياقاته المختلفة اعتقادا منهم أن الشعر في الوقت الذي يتجلى في نص يكون قد ترك وراءه سياقه، لذلك كان هم دارسي الشعر هو إعادة بناء السياق، فطلبوه في بيئة الشاعر وفي مناسبة قوله، وأحيانا التمسوه في السياق اللغوي والتاريخي للألفاظ التي يتألف منها الخطاب، ولم يكن النص الديني بمعزل عن محاولة بناء السياق هذه، لذلك وجدنا مفسري القرآن يشتغلون بأسباب النزول فيفترضون في مفسر القرآن ومؤوله أن يكون ملما بمجمل علوم العربية.

وفي العصر الحديث تأثر العرب في البداية بما توصل إليه الغرب من طرائق في تحليل الشعر، انضوت تحت ما سمي بالمناهج السياقية من تاريخية واجتماعية ونفسية وما لحقها من أحكام تسمها بالذاتية والانطباعية وتقرنها بالتأويل لأنها قراءات تتجه إلى المؤلف أو المجتمع أو كلّ ما هو خارج عن السياق النصي دون اهتمام

بالظاهرة في ذاتها، لذلك وجد النقد في اللسانيات مشروعية الرجوع بالنقد إلى الظاهرة الشعرية ذاتها فطوّرت مناهج لتحليل النص الشعري على غرار المنهج اللغوي، وتبنّى النقد مفاهيم اللسانيات واصطلاحاتها، ولعل أهمها البنيوية التي طوّرت نموذجاً للتحليل يعتمد على التحرك من العناصر إلى الوحدات ثم النسق الأصغر وبعده النظام العام أو النسق الأكبر<sup>2</sup> وكان العرب قبل ذلك قد استقبلوا مفاهيم الحداثة الشعرية منذ ظهور الشعر الحر وتأسيس مجلة شعر.

ولم تكن الحداثة الشعرية تعبيراً عن تحول في الكتابة فحسب، بل لقد انعكست تلك المطالب على دراسة الشعر، فراح النقاد ومنذ حركة مجلة شعر يحاولون تجاوز المنظور الوضعي الذي لصق بالشعر والأدب عامة، حيث كان ينظر إلى النص الأدبي من خارجه وكان المعنى يدرك قبلها. ولقد أعطت الحداثة النقد برؤية جديدة تدرك بواسطتها الخصائص النوعية للشعر والكشف عن جوهر تشكيل النص الشعري، ولا أحد ينكر جهود أصحاب الحداثة والنقد الجديد في إرساء أساليب هذه الممارسة التي وإن كانت سهلة في دعاواها النظرية لكنها تعقدت وتشابكت بحكم الزخم المعرفي الهائل الذي جاءت به الحداثة الغربية التي لم يجد العرب بداً سوى استيرادها والعمل على نشرها ولذلك اعتبرت الحداثة الشعرية خلفية ضرورية لأي حديث عن النقد كلما أثّرت قضية النقد العربي المعاصر.

لقد كان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى في تحويل الاهتمام من الشاعر والمجتمع والتاريخ إلى الشعر ولذلك سوف نجد دعاوى مثل مفهوم الشعر باعتباره رؤياً تارة وكشفاً وخرقا وتجاوزاً وكلها ستصبح آليات لدراسة الشعر، وتمكن النقاد من تحويل هذه المفاهيم إلى إجراءات بفضل ما وجدوا في حركة النقد البنيوي الغربي من تشابه في الدعاوى إلى حد أنه أصبح وما زال يعتقد بالصلة القوية بين البنيوية وحركة الحداثة وكأنهما من نبع واحد أو أن البنيوية هي الوليد الطبيعي لحركة الحداثة. غير أنّ الذي لا يجب إنكاره أن الحداثة ضمنت حركة الاختزال الإجرائي في الممارسات التطبيقية حول الشعر والتي جسّدت الشغف الشديد في القبض على ملامح التجديد وأساليب التحديث وذلك باختزال واحتواء ما يمكن احتواؤه من طرائق في نقد

الشعر كانت تتحول بطريقة سريعة في الغرب لتترك مسافة زمنية معتبرة لقد كانت تولد فيه عندنا في الوقت الذي يأفل نجمها عند الغرب، وهذا ما يفسّر غياب مراحل حقيقية في النقد العربي، فلقد وجد النقد في الحداثة مبررًا لممارسة التطور المنهجي عند الغرب دفعة واحدة، واختزل في مفاهيم مثل التجاوز، والثورة والتمرد على التقليد، وكان مركز الاهتمام في الحداثة الشعرية يتجلى من خلال تحويل مفهوم الشعر ذاته من حيث وظيفته ورسالته وأدواته لنبذ التعريفات السابقة له، ليضفي هذا التحويل طابعا جديدا يركّز بالدرجة الأولى على الخصائص البنيوية للخطاب الشعري، وإعادة صياغة العناصر التقليدية مثل الشاعر والمعنى الشعري في إطار المفهوم الأساس الإجرائي للحداثة وهو مفهوم التحول والتغيير ومن ثمة نقف عند أولى ممارسات إبعاد التأويل الذي اختصرت فيه الطريقة التقليدية في نقد الشعر حين عوّضت بالنقد الجديد أو النقد البنيوي.

### 1- إقصاء التأويل:

نقف في الدراسات النقدية البنيوية عند أساليب معينة لإبعاد التأويل وذلك من خلال إقصاء ما التبس به كالسياق، والمؤلف، أو ما يسمى بالخارج ولقد تمّ لأصحابها ذلك باستدعاء مقولات كرّروها في نقدهم مثل مقولة الداخل، والبحث عن النسق داخل البنية وكان الاهتمام بلغة الشعر ودراستها دافعا للنزوع نحو العلمية بحجة التخلص من آثار الانطباعية والإسقاط، وهاجس البحث عن المعنى الواحد monosémie الذي كان هدف الدراسات السياقية والنقد العربي بكامله فشكك في مسيرته، وطرحت نفس الإشكاليات التي أثارها النقد الغربي (الجديد والبنيوي) ولم يكن التشكيك ناتجا عن إدراك فعلي لإشكالية النقد العربي بقدر ما كان استجابة لأطروحات الحداثة وما تدعو إليه من إجراءات العلمنة، فراح النقاد البنيويين يحاولون إثبات سلطة النص والدعوة إلى النسق المغلق، وإهمال السياق والمؤلف وكل ما يفترض المعنى مسبقا وأصبح النص باعتقادهم "يتضمن معناه في داخله، وهذا يعود إلى نظرته إلى النص على أنه بنية محايثة مكثفة بذاتها، أي أنّ شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية

حاملة للدلالة ومنتجة لها والشكل هنا لا يلغي المعنى، بل يعمل على إفقاره وإبعاده وجعله رهينا كما يقول بارت.<sup>3</sup>

تطلق خالدة سعيد في كتابها **حركية الإبداع** من مفهوم التحول الذي يشكل إحدى خصائص البنية وفي الوقت نفسه مطمحا أساسيا من مطامح الحداثة، ولذلك فالحركية في العنوان تتضمن نسق التحولات الذي لا يرتد إلى خارج، ولكن يمكن التعرف على البنية لأنها مستقلة بذاتها، كما يمكن أن تدرك في علاقات عناصرها فيما بينها، ولذلك تركز خالدة سعيد على بنية النص، وتبحث في نظام العلاقات الدلالية والإيقاعية في النص لكنها تؤكد في الوقت نفسه على الجانب غير المباشر، أو علاقات الغياب، ومن خلال مفاهيم التجاوز والتخطي والخرق والتغير التي كانت ديدن خطاب الحداثة عند أدونيس، تقر بأن النص الحديث الذي يجسد هذه المواصفات يفترض كذلك قارئاً حديثاً لأن عملية القراءة ليست عملية سكونية مغلقة، بل هي ديناميكية.. وكل قراءة لاحقة هي إضاءة للقراءات السابقة<sup>4</sup>.

إننا نرى أن مفاهيم الحداثة ذاتها، سوف تفرض على الناقد البنيوي أن لا يكون وفيها لمطالب البنيوية الصورية، لأن الإقرار بالإضافة في القراءة هو إقرار بتعددية القراءة، ومن ثم بمفهوم جديد للنص هو ما عبر عنه فيما بعد بالنص القابل للقراءات المتعددة أي النص المفتوح وضرورة اعتماد التأويل الذي لم يصرح به ولكن يمكننا إدراكه من خلال الحديث عن احتمالية النص، والخروج إلى القارئ باعتباره عنصراً مهماً في العملية الإبداعية لأنه جزء لا ينفصل عن النص، والقراءة الجديدة ترتبط بالكتابة الجديدة التي يمارسها القارئ ما دامت القصيدة إمكاناً وخميرة لا تكتمل بغير القارئ، إنها تفاعل مغلق، وطموحها أن تحيا بالقارئ الذي يخلق هذا النص من جديد بأن يملأه بأبعاده وشخصه<sup>5</sup>، فتغدو القراءة احتمالاً وتأويلاً متعددًا.

يبدو التأويل مضمناً فيما كانت تهدف إليه خالدة سعيد من حديثها عن البنيات الخفية والكشف عنها من قبل قارئ جديد ما دامت المشكلة بالنسبة إليها هي كيف تكتشف العلاقات الخفية، وهي إشارة ضمنية إلى ممارسة التأويل بطريقة صرف الجلي إلى الخفي من النص. غير أن إصرارها على دراسة النص من الداخل، جعلها تركز على العنصر الإيقاعي اعتقاداً منها، وكل الذين نهجوا هذا النهج مثل كمال أبو ديب

ويعني العيد، أن الإيقاع من أهم الظواهر دلالة على الالتزام بالداخل، ووسيلة لإبعاد التأويل حتى وهي تنتقل من المستوى المباشر إلى المستوى غير المباشر وترى أن القصيدة الحديثة قصيدة تخطي وتجاوز للمفاهيم الجمالية السابقة مما يفترض قراءة جديدة، ولذلك ركزت في دراستها لقصيدة هذا هو اسمي لأدونيس على "العلاقات الداخلية لدلالة الشوق والتجاذب في النص الشعري والاهتمام بالصورة والرؤيا"<sup>6</sup> الأمر الذي يبعدها عن الدراسة الشكلية ويقربها من الدراسة السياقية، فتبنت مفاهيم النقد الماركسي مثل البنية التحتية والفوقية مما يفترض من القارئ الذي ينحو هذا المنحى أن يدرك القيم المجردة التي تقف وراء توليد البنية السطحية، ولذلك بدا همها هو الكشف عن البنيات الخفية، حيث تقول أن "المشكلة بالنسبة إلي في القراءة النقدية هي كيف أكتشف العلاقات الخفية وأقبض على اختلاجات الفكر الأولى، فأجعل النص يشف عن المهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المعاصرة"<sup>7</sup> لأنه لا يمكن حصر النص الشعري في مستواه الأول، أو التماس هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو يتم المرور بالمستوى الثاني مروراً تأويلياً أو جاهلاً، فإذا كان المستوى غير المباشر هو المطلوب فهذا يعني أنها تفكك عناصر البنية وترصد علائقها البنيوية للعبور إلى الدلالة من أجل وصفها وتفسيرها، وهو مستوى تأويلي تعتقد الناقدة إبعاده لكنها في حقيقة الأمر تعتمد لإبراز الخفي من البنية الغوية، ولعل هذا الخفي الذي اتخذ عندها مفهوم البنية التحتية، وعند يعنى العيد مفهوم رؤية الخارج في الداخل هو ما جعل هؤلاء النقاد لا يكتفون بالمنهج البنيوي الصوري الذي "لا يمكنه أن ينظر بحكم عامل العزل إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصراً في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج ويقتصر على دراسة العنصر كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل والخارج"<sup>8</sup>.

إن ما يلاحظ على هؤلاء البنيويين أنهم لجأوا إلى البنيوية لتجاوز مظاهر الانطبعية والذاتية المسقطة من فوق وكانوا بذلك قد مارسوا شيئاً من التأويل في ما هم يعتقدون إبعاده، لأن عملية صرف الداخل إلى الخارج هي من صميم عملية التأويل ذاتها، وهي طريقة وصفها عبد العزيز حمودة بعملية "إمساك العصا من منتصفها وتحقيق معادلة خاصة بهم تقوم على أساس دراسة العلامة باعتبارها مستقلة، باعتبارها

داخل وباعتبارها خارج غير منفصلة عن الواقع المادي الذي أفرزها... بالرغم من أن البنيوية في جوهرها تركز على الداخل، على دراسة البنى الصغيرة التي تكون النص من داخل النص ذاته، في علاقاتها بعضها ببعض على أساس أن العلامة اللغوية ليست رمزا لشيء خارجي، بل إنها تسبق الشيء الخارجي في حقيقة الأمر، ومن ثم يجب دراستها في عزلة عن دلالتها المادية خارج النص"<sup>9</sup> ولذلك تؤكد يمني العيد على رفض إسقاط المرجع وترغب في كشفه وفي حضوره في بنية النص الأدبية وتمهد لهذه المعرفة بالكشف عن العلاقة بين النص ومرجعه، وسلك طريق اللغة التي هي الأدب"<sup>10</sup>.

وربما هذا التوليف الذي يراه عبد العزيز حمودة تناقضا، يعكس سياسة حرق المراحل واختزال ما لحق الغرب من تطور سريع في المناهج، كما يعد إرهابا لمفهوم التأويل كما تطرحه نظرية التلقي، وتجاوز خطأ القراءة السياقية في تغييبها النص وقصور القراءة الصورية بإلغاء المرجع، على الرغم من أن البنيوية نفسها جاءت لتضع حداً للتأويل. ولعله المنحى نفسه الذي اعتمده كمال أبو ديب، حين يعلن أنه يتخذ من البنيوية منهجا للكشف عن النسق والعلاقات، والمنحى الرمزي واللاشعوري للبنية، وعملية اكتناه العلاقات بين الرؤيا والبنية كما في كتابه الرؤى المقنعة، وجدلية الخفاء والتجلي ويؤكد في مقامات عديدة أنه يحاول "بلورة نظرية نقدية بنيوية محورها الأساسي اكتناه علاقات التجسيد المتبادلة بين الرؤيا التي ينبع منها النص الشعري ويجلوها والبنية اللغوية التي تتجلي عبرها هذه الرؤيا"<sup>11</sup>.

لقد اتضح لهؤلاء أن الإصرار على الداخل والانغلاق، سوف يبعدهم عن هاجس البحث عن المعنى الذي كان موضوع التأويل منذ القدم، ولكن ما حدث أن التأويل الذي كان آلية من أجل السياق، أصبح عندهم من أجل النسق (البنية) ولذلك سوف نجد أن المفهوم المتكرر للشعر عند حركة الحداثة من أنه "رؤيا" سوف يؤدي بكمال أبوديب إلى التركيز على العلاقة بينها وبين البنية التي تتميز بالتعقد والتشابك والتنوع في الشعر مما يقتضي تحديد المكونات البنيوية، أو بتعبير كلود ليفي ستراوس "اكتشاف المضامين المتغيرة في أشكال لا متغيرة"<sup>12</sup> لذلك يلجأ إلى الاستفادة من منهج ستراوس في دراسته للأسطورة وتحديد مفهوم البنية ذاته من أنها "نسق يتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولا في باقي العناصر الأخرى،

..فوراء الظواهر المختلفة، يكمن شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي تبسيط تلك الظواهر من خلال إدراك العلاقات الثابتة.. ومعنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث في العلوم الإنسانية إنما هو التصدي لأكثر الظواهر البشرية تعقدا واضطرابا من أجل الكشف عن نظام يكمن فيما وراء تلك الفوضى وبالتالي من أجل الوصول إلى البنية التي تتحكم في صميم العلاقات الباطنية للأشياء، ولكن المهم في نظر ليفي ستروس، هو أننا لا ندرك البنية إدراكا تجريبييا على مستوى العلاقات الظاهرة السطحية المباشرة القائمة في الأشياء، بل نحن ننشئها إنشاء بفضل النماذج التي نعمل عن طريقها إلى تبسيط الواقع وإحداث التغيرات التي تسمح لنا بإدراك البنية<sup>13</sup> وهذا يعكس أن خلفية ومسوعات تطبيق البنيوية عند العرب في نقد الشعر يعود إلى حركة الحداثة التي سوّغت بدورها خلفيات إيديولوجية لمن تبناها، والتي أثارت قضية علاقة العربي بترائه، بنفسه، بالمكان وبالآخر (لنتذكر الحزب القومي السوري، القومية العربية، حركات التحرر، القضية الفلسطينية الخ..). فحركة الحداثة حولت الحديث إلى سلطة النص تبعا لمفهوم العلاقة الذي أثارته هذه الخلفيات الإيديولوجية كبديل للمرجع الذي لم يتحقق في الواقع.

**2- تجلّي التأويل:** إن إشكالية المرجع هذه سوف تعيدها البنيوية نفسها وفي اتجاهها التكويني وبقوة، وتكون إعلانا عن عدم القدرة على محاصرة النسق أو الاكتفاء بالنص باعتباره بنية مغلقة، ولذلك تبنت يميني العيد ومحمد بنيس وغيرهم من أصحاب البنيوية التكوينية آلية التأويل للمرور من النص إلى الواقع عبر التأويل ولكن من خلال وسائط كعدم إهمال دور القارئ والحديث عن القراءات المتعددة معتقدين أنهم كانوا يسدون نقصا وقعت فيه البنيوية الشكلية، ولكنهم لم يكونوا يدركون أن مفاهيم الحداثة نفسها كانت تحمل بذور نقض الأفكار التي تدعو إليها، وذلك من خلال حديثها عن البنى الخفية، والنسق الثنائي، ولذلك رأيناهم في الوقت الذي كانوا يطبقون فيه المنهج البنيوي، كانوا يصوغون إعادة قراءة هذا المنهج والفكر الإنساني<sup>14</sup> وهكذا، إذا كانت وظيفة المقاربة البنيوية تكمن في رصد تحولات البنى فقد لاحظنا التحول السريع في توجهات النقاد البنيويين، ونرى إبدالات محمد بنيس الذي يتبنى رأسمال تصورات الشعرية العربية والغربية معا من منطلق اختبار الحداثة ويكتب "الشعر العربي الحديث"



من وحي ذلك التجاوز القراءات السائدة التي يتّمنّع عليها الشعر العربي الحديث ومن هذا التصور يسعى إلى بناء شعرية عربية مفتوحة" منشغلة بما يمكن تسميته بحفريات النص، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي دفعة واحدة تغزو المسلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسي والمكبوت واللامفكر فيه. تسأل عن الغياب كما تسأل عن الحضور، في التعريف والتصور والمفهوم<sup>15</sup> كما نرى كمال أبوديب ينطلق في كتابه "في الشعرية" من نظرة تأويلية ليؤسس عليها قوانين الشعرية، فيتجاوز حديثه عن البنى المتعددة والمضمون الشعري لينطلق من نصوص اقتنع بجماليتها وشعريتها ثم ذهب بيرر تلك القناعة في صورة البحث عن منشأ الشعرية التي يراها خصيصة نصية وليست ميتافيزيقية ثم اعتبارها وظيفة من وظائف الفجوة أو مسافة التوتر التي تتأسس على الرفض على مستوى الرؤية والتجاوز والتخطي على مستوى الشكل لذلك قال إنها نزوع الإنسان الدائب إلى خلق بعد الممكن، الحلم، الأسمى في عالمه وفي ذاته<sup>16</sup> وهذا يعني أن الشعرية غامضة إلى حد أنها ما تزال مسألة إحساس وحس والحس والإحساس لا يصلح له إلا التأويل الذي مارسه أبوديب في هذا الكتاب. ولا يبتعد عما كان يراه من خلال حديثه عن وظيفة المنهج البنيوي التي تكمن في اكتناه بنى أكثر شمولية وخفاء من بنية نص صغرى يمكن إعادتها إلى بنيتها الأساسية بشقها السطحي والعميق، وهذا يعني أن الآلية التي تمكّن من صرف السطحي إلى العميق لا بد أن تكون آلية التأويل، وإن السياق (الخارج) الذي رفض في البداية لأنه كان عنوان الدراسات السياقية، أصبح وسيلة للخروج من النقص الذي يسم المنهج البنيوي المحايث لعزله البنية النصية عن البنية الاجتماعية وإدراك مواطن الشعرية وأحيانا تأويل التركيز على شعرية الخطاب البصري الذي يتجاوز العلامة اللسانية إلى العلامات الخارجية كالبياض وعلامات الترقيم والصور المصاحبة وتوزيع الأسطر ولقد وجدت هذه المقاربة "في هذا التوجه مجالا خصبا للتأويل، وإنتاج الدلالة، حيث نلفي شاربل داغر يقدم مقاربة تأويلية جديرة بالتأمل لبصرية الخطاب الشعري"<sup>17</sup> وسوف يكون التأويل الآلية الوحيدة التي تمكّن من إقامة العلاقة الجدلية بين هاتين البنيتين فالمعنى بناء متعدد وهو ناتج "عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقا معينا. وخفاء المعنى في النص الشعري لا يمكن طلبه في الظاهر أو

العلاقات الحضورية، بل ضمن علاقات الشبكات اللغوية والصور الشعرية<sup>18</sup>. والحق أن مفاهيم الحداثة الشعرية التي كانت تصاغ نظريا وتلاحق بطريقة تعكس عملية نهم أصبحت كالعُدوى عند هؤلاء النقاد، حيث لم يجدوا مجالا للتأني في تبني المفاهيم، فحولوها إلى إجراءات على الرغم من غموضها، ولقد كان التبّعثر الذي نلحظه في نقد الشعر استجابة لحاجة العرب لجعل الحداثة عالما مألوفًا تمامًا كرد الفعل الذي يقام عند ظهور دين جديد، كما أن طبيعة الشعر ذاته يكون قد أسهم هو الآخر في عدم انقياده للصرامة المنهجية والعلمية، على الرغم من أن الإجراءات الشكلية التي كان يعتمد عليها النقاد، كانت تستجيب لطروحات شكلية لمفهوم الإبداع الشعري الجديد، غير أن النصوص الشعرية القديمة لم يستجب منطقتها في الإبداع لهذه الطروحات فكان النقاد يدخلون إليه بها ويخرجون مخرجًا مختلفًا وجدوا له مبررًا في مفهوم القراءة المتعددة والالاهائية والمتواطئة وكلها ستسمح باستدعاء التأويل وجدوا له مبررًا في اعتمادهم مفاهيم الشعرية التي كانت تتراوح بين القوانين التي تكشف عن بنية النصوص إلى الأساليب التشكيلية التي يؤسس بفضلها النص الشعري، إلى كونها أثرًا من آثار المعنى الذي يتكفل المتلقي بالبحث عن مؤشرات الأسلوبية، إلى اعتبارها طريقة في تأويل النصوص، لذلك نجد النقاد العرب يقفزون من البنيوي إلى الشعري إلى الموضوعاتي، وكانوا يتعاملون مع هذه الموضوعات كما يتلقفونها لذلك وسم الخطاب النقدي الحداثي بالتلفيق والتناقض أحيانًا بين النظري والتطبيقي وهذا يعكس كما يرى علي حرب نموذج الحداثي الذي يتعامل مع الأفكار التي يتبناها كشعارات ينبغي الترويج لها " فهو يقدم في تعامله مع النصوص والخطابات مثالًا كيف أنه لم يفد من الفتوحات المعرفية التي تحققت مع إخضاع المنطوقات والوقائع الخطابية إلى الدرس والتحليل، ولذلك ظل يقرأ النص كما يقدم نفسه أو بوصفه خطابًا يتساوى مع ما يقوله أو مفهومًا يتواطأ مع مرجعه، ولم يأخذ بعين الاعتبار ما انكشف مع علم الخطاب أو نقد النص، أي كيف أن التشكيل الخطابي هو فضاء من المجازات والإحالات أو نظام من القواعد والإجراءات"<sup>19</sup>. وهكذا نجده يتعامل مع مقولات مثل موت المؤلف، والنص المغلق، والداخل بحرفيتها، في حين أنها تعبر عن تحول صورة ودور الناقد وضرورة ابتكار صيغة جديدة للتعامل مع النصوص، باعتبارها تخلق آلياتها في تحليل نسقها وإبراز

علاقتها بتاريخها، وبالعالم من حولها وآلياتها تلك تكمن في طريقة شكلها من أنها عملية تأويل للأشياء، ولذلك وجدناهم ينجذبون إلى التأويل فيما هم يعتقدون أنهم يبتعدون عنه حتى وإن لم يتم ذلك ضمن إدراك موجّه للتأويل باعتباره منهجا بل من خلال إدراك دور القارئ في فك الغموض والرموز التي كانت من أبرز خصائص النص الشعري الحديث ومطالب الحداثة الشعرية، فحملت بداخلها إمكانية الدخول إلى مناطق أخرى غير كامنة في النص، تتمثل عند البعض في علاقات الغياب التي هي علاقات ترميز، كما تتمثل في تعدد المعاني للنصوص الأدبية التي اعتقد صلاح فضل أن هدف التحليل البنيوي هو اكتشافها لأن الآثار الأدبية "في جوهرها رمزية لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعاني"<sup>20</sup> في إطار حديثه عن بارت الذي كانت مفاهيمه حول النص ولذته ودور القارئ من أكثر المفاهيم التي وجدت استجابة لدى النقاد ردا على التصور السابق للنص المغلق الذي لم يصمد كثيرا، لأن هاجس المعنى ظلّ مسيطرا على اهتمام أصحاب هذا التصور، حيث يصر ليفي ستراوس ذاته على أنه "لا بد أن يمسّ مباشرة موضوع المعنى"<sup>21</sup>. ومن ثم لم تثبت الطرق التي درست الشعر عند الحداثيين إلا عندما وضع القارئ في الاعتبار واعتمد في عملية إدراك الموضوع الجمالي. "فالآثار الأدبية التي تستمر وتخلد، إنما تستمر وتخلد لأنها تظل قادرة على تحريك السواكن وعلى إحداث رد فعل وعلى اقتراح التأويل"<sup>22</sup> وكان للأسلوبية والبنويّة الشعرية دور في جعل البنيويين والحداثيين بعامة يدركون غموض الظاهرة الأدبية ذاتها، ودور القارئ في تلمس مواطن الغموض وما تتحمله من تأويل، غير أن أكبر أثر جاء من آثار جمالية التلقي، وأعادت الاعتبار إلى المعنى الذي أرجأته البنيوية وانطلقت في مقاربتها له "منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه، وبذلك يعد المحمول اللساني مؤشرا واحدا من مؤشرات الفهم لا بد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي"<sup>23</sup>.

لم يستطع الحداثيون العرب باختلاف توجهاتهم أن يواكبوا الزخم المنهجي والمعرفي الذي حدث عند الغرب، ويدل على ذلك ارتباك النقاد في تصنيف أنفسهم

وتسمية مناهجهم واختيار آلياتهم، غير أن ما في هذا الزخم من إيجابية أنها عمدت إلى تحرير المعنى وتحرير التأويل معه، فبعدما كان لصيقاً بالمعنى وكان ينظر إليه مجرد وسيلة لإعادة شيء إلى شيء، أصبح طريقة لإنتاج المعنى ومحور اللذة ورواقها بعد ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنيويين<sup>24</sup>، وهذا يعني أن المعنى أصبح يتألف من التأويلات المختلفة، والتأويل وحده هو المسؤول على ملء بطاقة المعنى المفتوحة على كل الإضافات في كل الأزمنة. وهنا نصبح أمام فعالية قائمة على التكوثر والتشعب بمفهوم طه عبد الرحمان للتكوثر العقلي، ويصبح التأويل بعد ذلك آلية من فعالية العقل الذي هو بدوره في تكوثر مستمر. ويمكن تلمس ذلك من خلال ما لحق البنيوية من ردود الأفعال وبخاصة فيما يتعلق بتصورها للظاهرة الأدبية ومحاولة علمنتها التي اندرجت بدورها في إطار معرفي أوسع تجلّى من خلال محاولة إقصاء الذات من قبل الفلسفة الوضعية، غير أنها لم تستطع إلغاء دورها في تأويل الموضوع الجمالي حتى عند أصحاب الدراسة المحايدة من البنيويين أنفسهم، فقد اعتنت البنيوية " بالوضعية التي يكون القارئ بها قادراً على فك شفرة النص ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، فهي إذن عملية متممة للافتراض الأساسي الذي كان يوجّه البنيوية، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تنطوي على شرط أساس من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين هو عملية كشف عما تضمّره العلامة أو البنية من مضمون إشاري، أو عن نظام عقلي لا واع تتضمنه تلك العلامات أو الأبنية".<sup>25</sup>

إن هذا المنحى الذي يختزل عملية التأويل في مجرد كشف عن المعنى، ينبئ عن عدم الصمود أمام إبعاد التأويل، حيث نلفيه مطلباً من خلال الدعوة إلى رفض المناهج المؤسسية التي تتحول إلى دوغمائية نقدية تجعل النقد رهين نظرية أو فكر خاص بآليات أو إجراءات جاهزة تهدف إلى الإجابة عن أسئلة معينة، ولكن على الرغم من هذا الإحساس برفض التعقيد في تحليل النص الشعري، والذي تجلّى خاصة من خلال البحث عن شعرية النصوص وتفسير الانزياحات الموجودة في القصيدة إلا أنها لم ترق إلى مستوى صياغة سؤال العلاقة الحميمة بين الشعر والنقد الذي هو سؤال التأويل فيما هو

سؤال الناقد المخالف للمعروف والجاهز ذي البعد الاستكشافي الذي لا يقف عند قيمة معيّنة - حتى إن كانت القيمة الجمالية للنص الشعري ذاته - بل عند الخبرة الجمالية التي يشكل التأويل أفقها، وهذا ما افتقدته الجهود النقدية الحديثة، حيث إن جميع أشكال النقد الأدبي بما فيها النقد التاريخي والشكلاني والبنائي والأسلوبي والسيميوطقي بقيت بعيدة عن المجال الهرميونيطيقي، لأنها كانت تدعي الموضوعية أو تتساءل عن فعالية الخطاب الأدبي وقيمه الجمالية، في حين كان ينبغي النظر إلى ذلك كله كمقدمات لأي تأويل ممكن كما يرى ذلك ياكوس<sup>26</sup>. ولقد أدرك أدونيس هذا الأمر مبكرا من خلال كتابه الثابت والمتحول الذي ينمّ عن نظرة تأويلية للنقد والإبداع صاغ من خلالها سؤال التأويل واستراتيجيته التي تقوم على تجاوز السائد لأنه سؤال الذات المعرفي وسؤال زمن الإبداع الذي تكتب فيه القصيدة بالقدر الذي هو سؤال الزمن الذي تتقد فيه، ولذلك ظل أدونيس مؤولا متميزا، ولم يتقطن النقاد العرب إلى هذه الطاقة إلا بعد تصاعد موجة الهرمنيوطيقا في الغرب والأثر الذي تركته نظرية التلقي وحركة ما بعد الحداثة في توجيه النقد حتى لأنه يمكننا أن نقول إن التأويل يشكل أهم إفرازات ما بعد الحداثة الذي يعلن ليس عن موت الناقد على غرار موت المؤلف، وإنما يعلن عن نهاية صورة ودور ومكانة معينة ميّزت الناقد العربي في علاقته بالشعر خاصة، وإمكانية تبلور صورة جديدة لممارسة الخبرة الجمالية؛ أي يكون النص موضوعا للإدراك الجمالي، وليس "مجرد أداة لإثارة خيالات أو مشاعر أو انفعالات ذاتية سواء فهمنا الذات هنا على أنها الذات المدركة أو الذات التجريبية للفنان، فمثل هذا التصور النفساني هو ما ترفضه، بل تدحضه الأستطيقا الفينومينولوجية"<sup>27</sup>. التي وإن اختلفت إتجاهاتها وتشعبت منذ هوسيرل الذي توصل من خلال تصورات النظرية -على الرغم من منطقيتها- إلى مفهوم الموضوع القصدي الذي يظهر من خلال الإدراك الجمالي للوعي في لقائه المباشر بالموضوع الجمالي، فيحدث نوع من التركيز على الظاهرة ووضع الخبرات الأخرى بين قوسين من أجل اكتشافه على نحو مغاير، فاستثمر الذين جاؤوا بعده هذا التصور وجعلوا له طابعا تأويليا، حيث أكدوا على إمكانية تأويل العمل الفني كموضوع جمالي objet esthétique يمكن أن يكون مدركا لذاته، وخاصة عندما جعلوه موضوعا للمشاهدة والكشف والإدراك "فكلما تتمرس قابلية الكشف تتمو قابلية لفهم ما ينبغي أن

يكون مفهوما وذلك بالولوج في العالم الذي يكمن في العمل<sup>28</sup> بواسطة الإدراك باعتباره عنصرا أساسيا في معرفة الموضوع الجمالي الذي يتمثل في العمل وهو في حالة إدراك أو حالة الواقع المدرك كما يسميه دوفرين<sup>29</sup> وتؤدي من خلاله الذات مهمة الكشف عن دلالات الخفي وإتمام المعنى انطلاقا من خبرة اللغة في الموضوع وهي لغة المعنى الكامل بقصد استيعاب سياقه ومقاصده، ويكون "امتداد هذا الكشف وعمقه متعلقا أكثر بالأفق التأويلي الذي يضع الموضوع القصدي وأفق انتظاراته محلّ خبرة لغوية قابلة للتأويل.<sup>30</sup> وهنا فقط نتجاوز وصف وتحليل ما يظهر لنا في خبرتنا الجمالية إلى ما هو مخبوء كالذي سماه الجرجاني "معنى المعنى" أو أشار إليه الألويسي "بروح المعاني".

وإذا كان دعاة التأويل في الغرب قادوا أنفسهم في رحلات فكرية داخل تاريخهم وفلسفتهم وتراثهم الديني بحثا عن الجذور الخفية لأشكال التأويل التي مارسوها واستنبطوا منها أشكالا يروها صالحة لمقاربة الموضوع الجمالي، فإن الناقد العربي بإمكانه كذلك البحث في تراثه ليستثمر أشكال التأويل المختلفة لمقاربة الشعر خاصة، ومن ثمة إمكانية الإسهام بهذه الممارسات في بلورة نظرية للشعر العربي المعاصر تستجيب لتحول الأدوات الإبداعية المستمر من جهة، ولدور المتلقي الناقد من موقعه التاريخي والثقافي في تشكيل معاني النصوص من جهة أخرى دون التغاضي عن الإسهامات الغربية كالسيمائية والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي في مقاربتها لمشكلات المعنى نظرا للتقارب بينها وبين الممارسات العربية، ويصح ذلك خاصة على جهود كل من gadamer و umberto eco و paul ricoeur و iser.

أما غادامير فيتمثل إسهامه في كون الفهم عنده "لا يمثل فعل ذاتية الفرد، بل هو وضع المرء لنفسه داخل سيرورة التراث التي ينصهر بها الماضي والحاضر باستمرار. ولهذا السبب يعد فعل التأويل ببيداتيا ويحتوي العناصر التي تربطنا بالتراث الذي يحدث فيه التأويل، وهذه العناصر هي: الفهم المسبق والتصور المسبق للكمال (أي الاعتقاد بأن ما يشكل المعنى هو الذي يحمل صفة المشروعية بالنسبة لنا) والعلاقة بالحقيقة، وعند تحقيق الشروط نكون في وضع يؤهلنا لفهم النص بوصفه معنى الآخر... وينبغي لكل عصر أن يفهم النص بطريقة النص الخاصة لأنه يعد جزءا من التراث كله الذي يبدي العصر نحوه اهتماما موضوعيا، والذي يسعى فيه

وراء فهم ذاته.<sup>31</sup> ولعل أهم ما في إسهامه الكبير لنظريات المعنى والتأويل الحديثة هو إدخاله التاريخ في عملية الفهم<sup>32</sup>. ولذلك وصف تأويله بالعالمية لأنه لم يقصره على تأويل النصوص الأدبية فقط، بل تجاوزها إلى التجربة الإنسانية والفكر الإنساني قاطبة، فيغدو التأويل عالما تتشكل فيه التجارب الإنسانية المختلفة تاريخيا ولغويا وتصبح اللغة بحسب تعبيره الكائن الوحيد الممكن فهمه لأن فهم اللغة في اعتقاده "إمكانية في التدليل على تنامي التجربة الإنسانية، وأن اللغة لا يمكنها استنفاد ما تعبر عنه أو تريد التعبير عنه، هناك دوما إرادة في التعبير التي تجعل من اللغة كيانا لا نهائيا توطره جدلية السؤال والجواب، فليست الأسئلة والأجوبة مسائلة وبحثا عن الحلول وإنما هي أيضا نقد وحوار"<sup>33</sup> وهكذا يغدو التأويل العالم الذي تصاغ به وفيه التجربة الإنسانية وهو المنحى نفسه الذي نحاه ابن عربي في تأويليته حيث يرى في اللغة البعد الحقيقي للفهم والتأويل باعتبارها رموزا لا متناهية كما سوف نشير إلى ذلك في موضعه.

ويجمع بول ريكور باتساق مثمر بين اللسانيات والظاهراتية والهرمنيوطيقا والتحليل النفسي والفلسفة الديالكتكية ليصل إلى "أن الحاجة إلى التأويل تنشأ من أن المعاني في النصوص المكتوبة، تحررت من مؤلفيها ومتلقيها... ويرى أن النصوص كلها قابلة للكثير من التأويلات بقدر كثرة قرائها على الرغم من رفضه للزعم الذاتاني القائل أن القراءات كلها صالحة بالتساوي... أن تحقيق المعنى هو القوة الماوراء لسانية الخاصة، غير القابلة للتحليل المتجسدة في رغبة المؤول. كما أنها أيضا المعنى العام اللساني القابل للتحليل الذي يقدمه المؤول في موقف ثقافي معين"<sup>34</sup>.

وأما أمبرتو إيكو فلقد كان من أكثر هؤلاء اهتماما بالتأويل من حيث صياغة الإشكالات المرتبطة بقضاياها، والكشف عن حدوده ومرجعياته، وضمن تصورات نظرية وتطبيقية تكاد أن تكون مكتملة في ظل الخصوصية الغربية في الفكر والثقافة. ولقد استطاعت نظرية التلقي الألمانية على أيدي ياكوبس وإيزر أن تتجاوز النظرة التقليدية للتأويل المرتبطة بالمضمون إلى التركيز على دور القارئ في إنتاج المعنى، بل إن إيزر يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ ويجعل "مقصدية المؤلف

ذات قابلية لأن تتفاعل -سلبا أو إيجابا- مع آفاق قراء العصر، ويهتم في نفس الوقت بالحضور التاريخي للنص في ضوء تطور آفاق القراءة"<sup>35</sup>.

سوف لن نتعرض إلى الجدل الحاد الذي قام بين المواقف والاتجاهات التي تبنت التأويل في الغرب، لأن هذا ليس مطلبنا، والعرب اليوم ما زالوا يتخبطون على مستوى الواقع والإبداع والنقد في مسائل ما قبل التأويل وليست لدينا حالة معرفية حتى ندعي أننا نتخطاها بالنقد الذي يدعي ما بعد الحداثة في حين مازال الواقع والشعر يتحسّسان خطاهما نحو الحداثة، كما لا يمكن أن نستورد التأويل الذي ولد في القرون الوسطى وهام في شمال أوربا ليسفر عن حالات معرفية هي اتجاهات التأويل التي تستجيب لخطابات ما بعد الحداثة التي لا تعامل بوصفها منظومات لليقين أو مرایا للحقيقة بل تعامل ككتاويلات تعيد إنتاج الواقع بخرق قوانينه عبر لغة المفاهيم التي هي استراتيجيات للتحويل والتوليد، حيث لا تصبح الكلمات لباسا للمعاني ولا المعاني هي صور الأشياء، وإنما نحن إزاء منطوقات هي حقول دلالية أو أحداث أو وقائع معرفية<sup>36</sup> وعليه يمكن الإشارة إلى أن شبيها بهذا الجدل عرفته الثقافة العربية الإسلامية، عندما كانت تعيش حالات معرفية وأثيرت المسائل نفسها وانشغل العرب بالتأويل باعتباره وسيلة للكشف عن المعاني وتأويل المتشابه من القرآن الكريم خاصة، وقد كان مثار نقاش وأسفرت الآراء المختلفة إلى أن أصبح التأويل يعمل على "صرف الظاهر من اللفظ إلى معنى محتمل يعضده دليل"<sup>37</sup>.

وإذ نشير إلى جهود علمائنا في هذا المجال، فلكي لا نقع فيما وقعنا وكررنا الوقوع فيه من السقوط في إطار المرجعيات المستعارة فيما يخص مفاهيمنا النقدية وآلياتنا في التعامل مع النصوص قديمها وحديثها وليس هذا من باب الاعتصام في الذات أو تغليب مرجعيتنا على المرجعية الغربية بقدر ما هو مساهمة في محاولة "إعادة ترتيب العلاقة بين واقع الثقافة العربية وبين المرجعيات التي تتصل بها على أسس حوارية وتفاعلية وتواصلية بهدف إيجاد معرفة تقوم على مبدأ الاختلاف الرمزي عن الذات المتمركزة حول نفسها ثقافيا ودينيا وعرقيا وفي الوقت نفسه الاختلاف عن الآخر الذي لم يقتصر على بلورة لون غريب من التمرکز حول الذات. إنما لجأ إلى إلغاء كل ما سواه"<sup>38</sup>.



لقد حاول أصحاب كل اتجاه من علماء الإسلام صياغة قواعد وقوانين لضبط التأويل فتحدثوا عما يؤول وما لا يؤول، وأمكن صياغة حدود يشتغل في إطارها المؤول ففرّق علماء القرآن مثلاً بين التفسير والتأويل فقال الراغب "التفسير أعم وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها في الكتب الإلهية وغيرها، والتأويل في المعاني والجمل وقال الماتردي التفسير القطع بأن مراد اله كذا، والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"<sup>39</sup>.

نلاحظ كيف يجتمع في هذا النص الحديث عن موضوع التأويل (الخطاب والمعاني) ومجاله وكيفيته (الذات واعتماد الحال) غير أنهم وضعوا قوانين لضبط هذه القواعد منها ما هو عام ومنها ما هو خاص بالثقافة العربية الإسلامية تبعاً لخصوصية الثقافة واللغة والزمان ولقد لاحظنا ذلك عن المفسرين والفلاسفة والمتصوفة والنقاد. وفي حين كان المشاركة يصوغون أنساقهم الفكرية والاجتماعية والسياسية لمعالجة مفهوم الإبداع كان المغاربة يصوغونها " لحل مشاكلهم بالقراءة وليس بالإبداع في غالب الأحيان...إنهم قراء لتراث غيرهم بطريقتهم الخاصة"<sup>40</sup>. ولعل أبرز شيء نستخلصه من جهود القدامى في صياغة قواعد للتأويل أنهم فرقوا بين ما يؤول وما لا يؤول وأدركوا أن من أبرز قوانين التأويل تلك التي تخص كل ثقافة تبعاً لخصوصية تلك الثقافة واللغة التي يصاغ بها النص وهذا يعني أنه بإمكاننا الحديث عن تأويل عربي هو الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من الحديث عن نقد عربي إسلامي نجد آلياته وحدوده في الكتابة الصوفية التي هي رؤية تأويلية للعالم قائمة على إدراك العلائق في كل شيء بحثاً عن الانسجام والوحدة المختبئة في العالم ولذلك فقراءة الوجود كما النصوص ينبغي أن تتم في إطار هذه الرؤية للعالم، ولا يتم ذلك إلا بوساطة التأويل لأن التأويل "عملية بحث عن ذلك الانسجام في الكون والنص معا إن التأويل يبني النص ولا يقوم على أنقاضه، يستوعب فجواته ويملؤها ولا يفتش عن شروخه يتحد فيه القارئ بالنص ولا يفصل عنه، يقيم وحدة بين الأضداد ويحدث بينها نوعاً من المصالحة والتآلف"<sup>41</sup>. وهو عكس المناهج الأخرى التي تبحث عن الأضداد وترى الشيء الواحد نقيضين يجب الوقوف مع أحدهما ليصبح الآخر خصماً عنيداً بل ينظر إلى النص بوصفه كيانا ننصت إليه ونتوحد معه إذا أردنا منه الإفضاء عن مكنوناته،

فتنشأ بين القارئ والنص علاقة حميمية هي أشبه بعلاقة العشق الجميلة حتى إن بغى فيها أحد الطرفين على الآخر باستعصاء أو مراوغة أو تنكّر. إنها القراءة العاشقة التي تتلون بحسب هذه الحالات ولعل ذلك ما مارسه ابن عربي في قراءته لشعره وهي قراءة تدرج في سياق رؤية متكاملة صاغ من خلالها تقنيات في تفسير وفهم وتأويل العالم والقرآن والثقافة والشعر شكلت ما يعرف بنظرية التأويل.

### قراءة تأويلية لنص شعري:

هذا النصّ "مديح الاسم" هو النص الأخير من ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي<sup>42</sup>، يقترح منذ البداية صيغا معيّنة للتأويل، ويكاد يكون نموذجاً لاقتراح كتابة جديدة له، بناء على إستراتيجية كل قارئ في التأويل لأنه لا يمكن أن يكون التأويل عند اثنين واحدا مادام القارئ لا يبدأ التأويل وذهنه صفحة بيضاء بل إنه يقرأ وهو منطو على قناعات قرائية يسميها فيش باستراتيجية التأويل، وهذه الاستراتيجيات لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل هي هيكل القراءة، ولأنها كذلك فإنها تمنح النصوص أشكالها وتصنعها أكثر من كونها تنشأ فيها<sup>43</sup>.

انطلاقاً من كون النص الشعري فعل بناء مستمر ندخل من خلال مديح الاسم الذي يدعونا إلى عدم اعتبار النص مجرد مضمون يلتقي مع غرض المدح التقليدي وإلى تغير في محمول هذه الوظيفة الموجهة للاسم موضوع المدح الجديد ليعلن منذ البداية عن تغير في الخاصية النوعية لغرض المدح التقليدي، وهذا يعني أن النص الشعري المعاصر في الوقت الذي يحقق انتسابه إلى زمنه الحاضر، يبقى يشتغل في إطار المعطيات الثقافية التي أنتجت هذا النوع الشعري ولكن بطريقة مغايرة. وما دام التأويل الحقيقي لا يتحقق إلا بما يتفرّد به النص في علاقته بالمتلقي بما يمنحه له من آليات في الفهم والتأويل، سوف نقف عند أول سطر: لن أسميه... وهو يصوغ من خلاله آلية لتعطيل التلقي التقليدي لأن الشاعر لن يعطينا شيئاً بل يدعو إلى تفعيل التأويل "حتى ينتج الفهم ويكون الفهم نفسه مؤدياً إلى تأويل لامتلاك حقيقة ما نقرأه، ومن ثم فإن التأويل الممكن رهين بما يقدمه النص نفسه من قرائن وعناصر وصور وإحالات وأقوال تتجمع لدينا في صيغة يمكن أن نصفها بأنها بناء لعالم مختلف"<sup>44</sup> هذا العالم الذي يخلقه النفي في: لن أسميه مما يفترض من القارئ أن يقترح تسمياته.

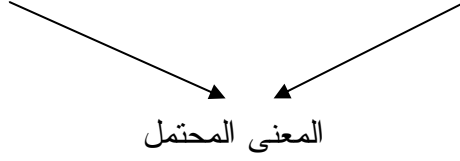
وسوف يأخذ التأويل مساراً خاصاً يبدأ من إدراك أهمية الممدوح غير أن الشاعر لا يترك مسافة لإدراك معنى المدح لأنه مباشرة يصدم القارئ بذلك التراجع عن المديح ويترك المهمة للقارئ لكي يؤول ويصبح المدح هنا نهاية لنوع معين من التلقي حين كان يشكل بداية الشعر في المدح التقليدي، مما يؤكد تلازم التلقي والتأويل في النص الشعري الحديث حيث أصبح الشاعر يخلق نداءات للتأويل من خلال إشراك المتلقي ليس باعتباره متلقياً مروحياً له فحسب ينتظر من الشاعر أن يعطي كل ما عنده ولكن باعتباره جزءاً من عملية إبداع النص الذي لا بد أن يشارك فيه المتلقي بالتأويل.

ولكي يكون للتأويل معنى عند المتلقي يدمج الشاعر المؤول في صميم التجربة ليصوغ فعلاً للشك لا تظني أنني أجهله/ إنني أعرفه.../غير أنني.. لن أسميه..، لأن الإحجام عن التسمية لا يعني أنه لا يعرفه كما أن إمكانية الظن نفسها تعدّ نداءاً للتأويل يتأكد بالتقرير والإقرار بمعرفته غير أنه لن يسميه، وهذا نوع من التحدي يمارسه الشاعر على المؤول لكي يكون في نفس مقامه. ودعوة لتجاوز التلقي المريح الذي يكشف فيه الشاعر مقاصده منذ البداية فيتحول التلقي إلى مجرد متعة. ومع ضمير المخاطب المؤنث يبرز النداء التالي للفهم والتأويل فبعدما يكون الاسم كوسيط بين الشاعر والمرأة يسهم الخطاب في تقريب المسافة بينهما لتصبح موطناً لإقضاء اللسان وملء البطاقة الدلالية لهذا الشيء بدون أن يسميه فيتلمس المؤول ماهيته من خلال وحدات المعنى التي تعكسها الملفوظات: كلما جئت إليه.../ كلما حاولت أن ألمسه/ أو أناغيه./ كلما قربت عيني لكي أبصره،/ أو أرى طيفاً منك فيه./ كان يدنو، ثم ينأى.../ ثم يدنو، ثم ينأى.../ ثم إن جئت إليه،/ صار نورا كوكبياً/ واختفى.../ كل شيء من حواليه. هنا يقترح الشاعر على المؤول أن يتمعن في تكوين الشيء قبل معرفته وذلك من خلال إدراك العلاقة بينه كموضوع وبين الشاعر، غير أننا لا ندرك مكوناته إلا من خلال إحساس الشاعر به، لكنه مستعص على الإحاطة به بواسطة اللغة التي لا تستطيع أن تجسده، وهنا لا يصبح للمعنى الشعري معنى في النص لأنه يصبح مطلقاً ومن العبث أن نحاول تحديده..

يبرز النور نداء آخر لفهم هذا الشيء الذي ليس سوى كشف يظهر في النفس، يشبه الفرح ونصبح أمام زمن نفسي هو هذا النور، وزمن للغة، وزمن للتلقي والتأويل حيث يبدو النص بمثابة السيرة ويحاول التأويل من خلال ذلك تجميع المعنى. غير

أن المساحة التأويلية تبدأ في التقلص بحيث تظهر في الشكل كالهرم المقلوب وتبدو القاعدة في البداية واسعة لتصل إلى المعنى ويمكن صياغتها بهذا الشكل:  
لن أسميه

الشاعر.....المؤول



هناك إذن نص مضمّر هو هذا الشيء وهو الموضوع، والشاعر يقوم بتأويل النسبي إلى مطلق، لذلك نلمح الإطلاق في الكلمات والصور: **يدنو ثم ينأى، نورا كوكيبا، فيض سرمدي، فيض مطلق ليس تحويه اللغة**، وتلك هي طبيعة الموضوع الشعري الذي يكتب في مرحلة ما بعد الفكر ينتقل بها الشاعر من موضع الإنسان العادي الذي يدرك الأشياء في محدوديتها إلى مرتبة الشاعر الذي يدركها مطلقة ولأنه لا يخضع لما يريد قوله ولا يستطيع أن يكتب ما يريد قوله فمن العبث التركيز على ما قاله لمحاولة إدراك المعنى لأن بين إرادة القول وفعل القول مساراً تحيينياً تتحول فيه القيم المجردة إلى عناصر دالة تكمن داخل النص غير أن إدراكها يتجلى من خلال ما تسفر عنه وحدات السياق أو السيمات السياقية *sémemes* من آثار المعنى *effets de sens* ولذلك سوف نحتاج إلى أشياء خارج النص هي من صميم إستراتيجية التأويل حتى وإن سلمنا مع السيميائيين أن معنى النص لا يتحدد من خلال مادة المضمون بل من خلال شكله وأن توليد الخطاب ينطلق من مقولة دلالية أو بنية أولية بسيطة تهيكّل قيماً مجردة وتمفصل وحدات صغرى للدلالة ليس لها وجود في حد ذاتها ولا يمكن تصوّرها أو وصفها إلا من خلال علاقتها مع شيء آخر في حدود انتمائها إلى بنية دلالية<sup>45</sup>.

إن محاولة وصف الخطاب المؤلّد مجرد فرضية صالحة لفهم الإبداع ولكنها غير كافية لفهمه، لأن الشاعر لا يكتب الموضوع أو الفكرة كما يفعل الصحفي بل يكتب الهواجس والرماد الذي يخلفه فعل الموضوع فيه، ولذلك تبدو محاولة الإحاطة بالمعنى في هذه القصيدة قاصرة إذا ما عملنا على وصف شكل النص لأن ذلك لا يمكن من متابعته المعنى ومحاولة محاصرته أو إدراكه، ولأن المعنى حين يضغط على الشاعر

يترك الآثار فمن هنا تكمن صعوبة محاصرة المعنى الشعري من قبل الناقد الذي يحاول أن يقبض عن المعنى من خلال اللغة كالبنوية والسميائية وقد أثبتت هذه الممارسات النقدية المحايثة قصورا لا بد للتأويل أن يسده ليس من أجل الإجابة عن أسئلة أو إقرار حقيقة إنما من أجل إبراز الخاصية المميزة للشعر وهي الاحتمالية.

يكرّر الشاعر **إنني أعرفه** ليستفز المؤلّ وتعكس في الوقت نفسه أن الشاعر عاجز عن التعبير عن المعنى، ولذلك نجد من الشعراء من يقول وبعد كتابة دواوين أنه لم يكتب قصيدته بعد، مما يعكس المعاناة التي يعانيها الشاعر في تقييد المعنى نتذكر اعتراف ابن عربي حين يقول " والله ما قيدت هذا البيت إلا والحمى تنفضني"..... ونلاحظ ذلك من خلال الكلمات التي تتسم بالإطلاق فالكلمات هنا ليست كلمات محدّدة أو معيّنة (نور كوكبي-سرمدى) والمطلق هنا هو ما يحقق الاحتمالية والثراء وتعدّد المعاني. ولقد كرّر البنيويون والحداثيون أن الكتابة احتمال وأن القراءة احتمال أيضا.

يقول: **هو فيض سرمدى /موغل في مهجتينا/ كلما استيقظ فينا/ أيقظ الصمت،/ وأعبى شفقتينا.** هنا إشارة إلى أن المعنى يصبح جزءا من الذات الشاعرة، غير أن الشاعر لا يستطيع حمله لذلك يجعل له مشاركا هو هذه المرأة التي تقاسمه المعاناة التي تعيى الشفاء حين تستيقظ كما الإفضاء والقبل بين المحبين.

وحين يقول: **هو فيض مطلق.../ ليس تحويه اللغة /أفق.../ تنكسر الألفاظ في عتباته/ إن رأيت أن تبلغه/.** فيبدو الشاعر وكأنه ينظر إلى المعنى الشعري من منطلق معاناته فهو ليس تحويه اللغة ولذلك يلتقي مع النفري حين قال **كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة** فيؤكد دور الشاعر المتقفّ الذي يحول المعنى الفكري إلى موضوع شعري وذلك بامتلاكه القوة الخارقة التي يتجاوز بها حدود النفري إلى الشعري ولذلك نجد الكلمة تتجلى بأشكال مختلفة (**الاسم - فيض - أفق -**) فالمعنى يتحول في القصيدة كما الحلم الذي يلتقي مع الشعر دوما، ولذلك تحتاج الصورة إلى تعبير كتعبير الرؤيا، حتى وهي تتماهى مع لغتها كما في قوله: **إن رأيت أن تبلغه/** فرأت هنا فعل من أفعال القلوب وهي الأفعال التي يتم فيها الفعل عن طريق القلب.

تمرّ عدّة مقاطع والمعنى لم يتحدد بعد ما زال الشاعر يتبع آثاره ولعل في لازمة ربما ما يوحى بعدد المحاولات الفاشلة في الكتابة التي لا تطابق الواقع ولا تعكسه

فرغم أنه يعرفه إلا أنه يعلن أنه: ربما... / فرّ مني طائر الشعر/ فلم أجمع قوافيه... / ولم أجمع بحاره. / ربما خاتني رمز... / وأضنتني مع الوجد، الإشارة. وهكذا لا يصبح للوّد اللساني إنني أعرفه وظيفة من الناحية التواصلية سوى مواصلة استقراز المؤول وصدمة باستمرار حين يعترف الشاعر بأنه يستكتب اللفظ ويطلب منه أن يجلي المعنى، لكن العبارة تستعصي وتصبح في لحظة من لحظات سيرورة النص حاجزا ومعيقا: ربما تمنعني عنه العبارة. ويدرك المؤول أن هناك علاقة جلية واضحة بين المشاعر واللغة وأن المعنى لا يكمن في اللغة حتى نحاول أن ندركه من خلالها، بل يقع خارجها، وهنا يتجاوز الشاعر النفري الذي تحدث عن ضيق العبارة ليجعلها غصّة في الحلق: ربما تدركني الرؤيا/ فترتد إلى حلقي... / العبارة. ولذلك كثيرا ما يتحدث الشعراء عن القلق الذي ينتابهم حين يغلبهم الحال ممّا يسبب حركة جسمية تكون مسؤولة عن توليد الإيقاع الذي لا تولد اللغة إلا من خلاله ولذلك يبقى الإيقاع الدال المركزي في عملية الإبداع الشعري وليس مجرد وعاء شكلي اعتقد البنيويون الصوريون أنه يمكنهم إدراكه بوصف تفصيلاته. ولا شك أن المؤول يدرك علاقة تفعيلة الرمل في هذه القصيدة فاعلاتن بمديح الاسم، فالمديح يلتقي مع الموشح والغناء أبرز النصوص اعتمادا على هذا البحر ويتألف مع الحالة القصوى التي تنتثرها القصيدة وهي حالة الطرب التي يتحد فيها الحزن بالفرح وهي التي يعيشها الشاعر والفيلسوف والمتصوف هي الحالة المطلق فلا عجب أن تبرز في هذه القصيدة ومن خلالها كل الديوان ثلاث تجارب تتألف فيما بينها هي: تجربة المحب وتجربة الشاعر وتجربة المتصوف ربما قادت الأولى إلى الثانية والثالثة، لكن بينها وشائج قربى لا تنفصم.

إنني أعرفه: / آية الله على جبهته، / وعلى وجنته... / سر البشاره. في هذا المقطع يشكّل التجسيد آلية من آليات الفهم ومعرفة الاسم، غير أن القارئ سرعان ما يدرك بأن التجسيد لا يعني تسمية المعنى ولكن يحيل إلى ما يشاكلة فكأنما هي صورة ملاك أو مسيح من روح الله ليتأكد أن التجسيد هو جوهر الشعر وهو في الشعر ضرورة كما هو التجريد بالنسبة إلى الفيلسوف وتتأكد معه التعمية من خلال إصراره على عدم التسمية ليس لأنه لا يريد ولكن لأنه لا يستطيع أن يجعل له معادلا لغويا، على الرغم من أنه يعرفه بل يعيشه كما في قوله: ولكن... / في دمي من لحنه ألف

قثاره. ثم مباشرة يضرب عن الإصرار عن عدم التسمية بقوله: **بل أسميه/ أعبّر البحر الذي بين أيدينا/ أحرّق المركب.../أمحو الخطو،/ حتى.../ ليس يبقى أيّ سر خلفنا،/وأعيد النهر رقراقا.../ نحو واديه.** فإذا كان الإضراب يضع المتلقي في حالة استعداد لتلقي المعنى، فإنه ما يلبث أن يصدم القارئ ليصحح الإضراب مجرد وسيلة يلجأ إليها الشاعر لكي تستمر القصيدة ويسهم به في إنتاج النص وهنا يبلغ التوتر ذروته، فتمتحن ثقافة القارئ بإحالة بعيدة إلى طارق بن زياد حين أحرّق المراكب، ولعلها البؤرة التي تجتمع حولها كل الدلالات الممكنة، إنها البؤرة التي تحتوي سر المعنى الذي ظل الشاعر والمتلقي ينشدانه الأول بالكتابة والثاني بالتأويل وهنا يبرز دور التأويل في القراءة العلائقية وكشف آثار الحافر على الحافر في الصحراء لنذكر إلى أي حد يلتصق الشعر بالزمن. فالماضي هو جزء من الشاعر وسياق النوع الأدبي يسهم في ماهيته التي ليست في نفسه كما أصرت على ذلك الدراسات المحايثة بل في علاقته بسواه ولعل في إدراك النسق المعقد للشعر ما يدل على أن التأويل سيعيد الشعر إلى حضيرة تاريخه وهي أولى مهماته وهذا ما وجدناه عند القدامى حيث يقترن التأويل باستدعاء السياق كما هو واضح في تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة.

لا تتم تسمية المعنى الشعري لأن الشاعر ينهي القصيدة بالتسويق والاستدراك والنفي والفراغ: **سأسميه.../ولكن.../سوف لن يسمعه.../أحد مني سواك./ فاسمعيه:/(.../..../....)** ليترك القارئ في حالة خيبة انتظار ولكن في وضعيات تلق متواصلة وتأويلات يبدو المعنى من خلالها معروفا لكن الشاعر لا يسميه، بل يحتفظ به ليقوله إليها بلغة أخرى ربما لأنه لم يجد الكلمة المناسبة دلاليا أو ربما لأن الشاعر يعتقد أنه حين يقول الشيء يقتله، ولكن الاحتمال الأكثر احتمالية أنه قال لها وسمعتة. ماذا وكيف هو ذا السؤال الذي يشكّل النص جوابه لأن النص من حيث هو جواب يتكشف انطلاقا من السؤال لأن "طبيعة السؤال تكمن في كونه يفتح أفق الممكن ويبقيه مفتوحا"<sup>46</sup> ونحن في هذه القراءة لم نخرج عن إطار طرح الأسئلة.

ولم ندخل إلى النص من باب معرفة القصد أو الجواب حتى وإن كنا نستند إلى قبلية قرائية تضع النص في إطاره الأجناسي والزمني واضعين في الاعتبار ما أخذته

مناهج النقد الحديث من الشعر فكان كلما طلع من اللاشعر شيء ذهب من الشعر مثله حتى جاء التأويل بالشعر فكان كلما جاء من الشعر شيء ذهب اللاشعر من الشعر مثله. ولم نقصد بالتأويل التأويل المثالي للمضامين والقائم على افتراضات خيالية لما يريد قوله الشاعر.

ولم ندرك النص دفعة واحدة بل إدراكا تدرجيا يقتضي تتبع العلامات الكبرى في النص التي تتمثل في إيقاعات الأثر المنتشرة في القصيدة لأن التأويل ينبغي أن "يعطي لجزئية نصية ما يجب أن يثبتته جزء آخر من النص نفسه وإلا فإن التأويل لا قيمة له"<sup>47</sup>. ومن ثم فإن الانسجام النصي هو الرقيب على ما يقوم المؤول ببنائه وهو الذي يضمن التحام الخطاب ويتمثل "في الصعيد المشترك plan commun الذي يجعل تناسق المضامين أمرا ممكنا"<sup>48</sup> وننلمس هذا الصعيد المشترك في تواتر وتكرار سمات على طول الخطاب تتوحد بها المسارات التصويرية هي في هذا النص العلاقة بالمرأة: الحب والعلاقة باللغة: الشعر والعلاقة بالمطلق: التصوف يوحد بينها نظير سيميولوجي *istopie sémiologique* ذو طابع علائقي هو الذي أنتج التلاحم بين هذه التجارب الحب والشعر والتصوف مثلما أشرنا إلى ذلك سابقا. ويمكن أن نعبر عنه بـ **السر** لأن السر هو الفعل الذي تشترك فيه كل هذه التجارب وعلى هذه الكلمة يغلق ديوان مقام البوح الذي كان أوله بوحا ظاهرا من الحبيبة: **أوقفتني في البوح يا مولاتي .....** وبحث عن غوامض العبارة وقلت يا مولاي أعطيت لك أعطيت كل شيء لك أفرغت فيك ما جمعت من محبتي ومن بحار نشوتي

وأخره بوح مضمّر من الشاعر يشبه حال الصمت الذي ينتاب العارف..

كما أشرنا إلى تغيير قيم إبداع الغرض الشعري، ومن ثم كيف يساهم في تغيير معايير الحكم الجمالي لننلمس كيف تتحوّل الظواهر الشعرية والكشف عن الثابت فيها والمتغيّر، وهنا تبرز أهمية هذا الجانب من التأويل الذي يسهم في إنشاء معرفة ويبعد المؤول عن الذاتية والانطباعية وتؤكد صلاحية التأويل لمثل هذا النسق المفتوح وهو هنا إجراءات تعبيرية لكسر التوقعات منذ العنوان لنستنتج أن النص وإن كان يستثير شروط ذاكرته المدح أو الغزل مثلا فإنه لا يركن إليها لأنه لا يمدح ولا يتغزل كما فعل الأسلاف وهو إذ يتقلّت من النسق الأغراض المتسلط يحاول أن يصوغ نفسه من خلال ممارسة



أخرى للغة. وبين الذاكرة وممارسة اللغة يقف القارئ أبصر من الشاعر بشعره (نتذكر قول المتنبي: اسألوا ابن جني حين يسأل عن شعره). فيملاً الفراغات ويعيد بناء السياق ويتعرف على قصدية النص التي هي استراتيجية سيميائية "وقد يتم التعرف على الاستراتيجية السيميائية أحيانا انطلاقاً من أسس أسلوبية متداولة"<sup>49</sup> ولكن في علاقتها بعضها ببعض وبالسياق الذي يعمل التأويل على بنائه ويعد من أبرز أهدافه ومن هنا تأتي أهمية التأويل إلى الحد الذي يمكن الحديث فيه عن تأويل للنص وليس عن نقد للنص.

- 1- حسن حنفي " الظاهريات أم بعد الحداثة، مجلة أوراق فلسفية ص 15.
- 2 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت 1998 ص9.
- 3- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء -بيروت 2001 ص 42-43.
- 4- خالدة سعيد، حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة بيروت ط1، 1979 ص 60.
- 5 - خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص94.
- 6- أحمد يوسف، "القراءة النسقية في ضوء المقاربات البنيوية الحديث للشعر العربي الحديث " أطروحة دكتوراه، جامعة وهران الجزائر 1999 ص 450.
- 7- خالدة سعيد حركية الإبداع، ص144.
- 8- يمنى العيد في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص38.
- 9 - عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص 61-62.
- 10- يراجع يمنى العيد، في معرفة النص ص68.
- 11 -كما أبو ديب، دراسات في بنية القصيدة الحديثة، مجلة "تجليات الحداثة"،جامعة وهران، الجزائر 1996 ع4، ص67.
- 12 - يراجع كمال أبو ديب تجليات الحداثة ص 67.
- 13 -almotanaby-sakhr.com /manaheg
- 14-كمال أبو ديب جدلية الخفاء والتجلي، ص12.
- 15 -محمد بنيس، الشعر العربي الحديث-بنياته وإبدالاتها- دار توبقال المغرب، 1989 ص57.
- 16 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 لبنان 1987، ص143.
- 17 - أحمد يوسف القراءة النسقية، ص355.
- 18- يراجع أحمد يوسف، ص469.
- 19 -علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة البحرين الثقافية، ع 23، 2000 ص 91.
- 20- صلاح فضل نظرية البنائية في النقد العربي، دار الآفاق الجديدة، ط3 بيروت، 1985 ص 299.
- 21- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 340.
- 22- حسين الواد، مناهج الدراسات الأدبية، منشورات عيون المقالات ط4 الدار البيضاء، 1988 ص 68.

- 23- بشرى موسى، نظرية التلقي، ص43.
- 24- يراجع بشرى موسى، المرجع نفسه، ص45.
- 25- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية للتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 عمان، الأردن 1997 ص123.
- 26- حميد الحمداني "النص الأدبي في ضوء نظرية التلقي" مجلة البحرين الثقافية ع22 أكتوبر 1999، ص81.
- 27- سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ط1 المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1992، ص516.
- 28 -Dufrene-Mikel, **phénoménologie de l'expérience esthétique**, paris, presses universitaires de France, 1967, tome1 p101.
- 29-ibid p :297.
- 30- عمّارة كحلي "المنهج الفينومينولوجي وأفق تأويله للظاهرة الجمالية" الندوة الفلسفية الثالثة عشر للجمعية الفلسفية المصرية 22-24 ديسمبر 2001.
- 31- إيان ماكلين التأويل والقراءة، "التأويل والحقيقة والتاريخ" هانز-جورج- غادامير. ترجمة خالدة حامد مجلة أفق على الأنترنت ج2، ص 2.
- 32- المرجع نفسه ص3.
- 33- شوقي الزين "البعد العالمي للفكر التأويلي عند غادامير" ترجمة: عبد القادر بودومه، مجلة الاختلاف ع:1، جوان 2002 الجزائر، ص 12.
- 34- إيان ماكلين، التأويل والحقيقة والتاريخ، ص7.
- 35- حميد لحمداني، الخطاب الأدبي: التأويل والتلقي، ضمن كتاب: من قضايا التلقي والتأويل منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب 1995، ص: 10.
- 36- علي حرب، الحداثة وما بعد الحداثة، البحرين الثقافية ع93، 2000.
- 37- السيد احمد عبد الغفار، ظاهرة التأويل وصلتها باللغة، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، مصر، ص 7.
- 38 -عبد الله إبراهيم حاورته كرم نعمه جريدة الزمان، لندن 15-7-1999.
- 39- الألوسي، روح المعاني في تفسير القرآن والسبع المثاني ط4، دار إحياء التراث العربي بيروت ج:1، 1985، ص 4-5.
- 40- محمد مفتاح، "رهان التأويل"، كتاب، من قضايا التلقي والتأويل ص32-33.

- 41- محمد مهدي غالين قراءة الشعر القديم- مصطفى ناصف نموذجاً، مجلة علامات ع44، م11، يونيو 2002، ص404.
- 42- عبد الله العشي، مقام البوح، ط1، بانتيت، باتنة الجزائر 2000.
- 43- عبد اله إبراهيم "إدوارد سعيد ونصه بين تعدّد السياقات والتأويلات المغلوطة" البحرين الثقافية أبريل 2001 ع28، ص 122.
- 44 - محمد الدوغومي "تأويل النص الروائي" ضمن كتاب: من قضايا التأويل، ص 56
- 45 -A- J-Greimas, **sémantique structurale**, Larousse paris 1972, p103.
- 46 -هانس روبرت جوس، علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه، مجلة:العرب والفكر العالمي مركز الإنماء العربي ع3، 1988. ص59.
- 47 - أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي ط10 الدار البيضاء- بيرروت 2000. ص79.
- 48 - Voir Groupe d'entrevernes **Analyse sémiotique des textes**, éditions topkal, maroc ,1ed 1987,p123. .
- 49- أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص78.